

CAMBACERES: ADENTRO Y AFUERA

Por NOÉ JERRIK

Sin rumbo es, seguramente, la novela más conocida de Eugenio Cambaceres. Es posible que su perduración —restringida sin embargo a los medios escolares o de investigación literaria— provenga de la suerte que ha tenido un pequeño núcleo de anécdotas de corte realista o naturalista sobre las cuales el autor ha puesto los focos: el suicidio final, con arrancamiento de tripas, el paso de un río, el incendio de la estancia, etc. A todo esto se agrega una aceptable estructura novelística y, esencialmente, el tratamiento exhaustivo del tema del "hastío", el mal del siglo de la época naturalista y sobre el cual la palabra de Cambaceres tiene un relativo interés y un fundamento algo contradictorio. Ya veremos cómo funciona ese elemento dentro de la ideología de Cambaceres.

El personaje central de *Sin Rumbo*, *Andrés*, es un estanciero en cuyos días y noches son totalmente blancas ("Insensible y como muerto, encerrado dentro de las paredes mudas de su casa, días enteros se pasaba sin querer hablar ni ver a nadie, arrebatado en la corriente destructora de su siglo"). Desde la perspectiva de su hastío puede ver las torpezas ajenas y ser elegantemente cínico respecto de la condición humana. ("A su contacto, el gato ofuscado, dio vuelta y le metió las uñas. —¡Canalla! —exclamó Andrés. Esas son las gracias que me das? Es así como me pagás? ¡Pareces hombre, tú!"). Para Cambaceres el hastío es casi constitucional ("Vanos los esfuerzos, la reacción intentada, los proyectos, los cambios vislumbrados a la luz de la razón, pasajero rayo de sol entre dos nubes") pero también sugiere que sea una consecuencia del ocio y del poder ("y en un momento de empalago, de cansancio, de repugnancia profunda, los viajes, la Rusia, el Oriente, la China, el mundo y siempre en todas partes, bajo formas variadas y diversas, el mismo fondo de barro"). Y este tema le permite ejemplificar, o por

lo menos expresar, sin grandes precisiones, las dos vertientes del naturalismo, la de los males que vienen con la sangre y la de la influencia del medio sobre la conducta individual. En Zola la distinción se da con mayor nitidez teórica y a través de diversas obras. Aquí, da la impresión de que faltara reflexión, lo cual, paradójicamente, constituye un motivo de interés porque en la ambigüedad que se crea desaparece un poco el prurito científico naturalista que suele cargar tanto. No obstante hay ingenuas recaídas en la manía demostrativa, como por ejemplo las lecturas de Schopenhauer mediante las cuales parece como si se pretendiera llegar al fondo irrefutable de una situación.

La idea del hastío como consustancial a la naturaleza del hombre es una vieja posición filosófica y literaria. En este aspecto, comienza a expresarse con el romanticismo. Los "descubrimientos" científicos sobre los que se apoya el naturalismo ("la herencia") robustecen esta veta y le encuentran sus variantes expresivas. La segunda interpretación del hastío, algo menos altanera y un tanto más dialéctica, da lugar a un análisis un poco menos convencional en lo que a los mecanismos y recursos naturalistas se refiere. Permite, entre otras cosas, seguir al autor en sus movimientos y posiciones por cuanto cada autor, por más naturalista que sea, ejerce un modo particular de entender la influencia del medio sobre los destinos particulares, puede manejarse con una libertad mayor sin ser inconsecuente con los lineamientos generales de la escuela.

Nos interesa más, por el momento, esta segunda vertiente de la explicación causal naturalista. (En cuanto a la primera, superficial y no muy clara en *Sin Rumbo*, cambiará tendenciosamente de significación en *En la sangre*, sin llegar sin embargo a ser una expresión ortodoxa y consciente de la aplicación de las teorías científicas francesas a la novela.)

La influencia del medio, pese a contener como sistema de referencias para interpretar conductas individuales, considerables resquicios dialécticos, es insuficiente si no se trasciende y se transforma en análisis sistemático y total de las actitudes y relaciones de clase que puedan residir en el autor. No es ilícito actuar desde este punto de vista respecto de Cambaceres, pese a que no es muy probable que haya habido en él una decisión consciente de representar a su clase o tal vez porque sus resortes clasistas son inesperadamente ingenuos desde el punto de vista de la expresión y por ello agradablemente ejemplificadores. Este análisis,

hecho sobre los textos, puede llevarnos a conclusiones interesantes desde el punto de vista de la novela como totalidad expresiva, pero también desde el punto de vista de la literatura como continuidad histórica.

Me ocuparé de un solo tema o aspecto extraído de expresiones utilizadas en *Sin Rumbo* y, a partir de ellas, trataré de referirme a todas las consecuencias que han podido o pueden darse, como indicios de la ubicación y la posición literarias de Cambaceres así como de posteriores escritores argentinos. Sin embargo, y antes de pasar al análisis concreto, puede señalarse, en apoyo del punto de vista que desarrollaré más adelante, que el manejo de los relieves como procedimiento para llamar la atención del lector es ya un signo que se corresponde con la actitud total del autor o por lo menos de insertar en ella. Así, si *Andrés* es destacado por sobre los restantes elementos y personajes de la novela, no es sólo porque el autor concibe la novela como una historia cuya economía en el relato le exige otorgarle más tiempo y dedicación. Ocurre, por el contrario, porque la existencia de *Andrés* es aniquiladora de todo otro personaje que no consiga superar la oscuridad en la que Cambaceres le envuelve. *Andrés* es aquél a quien le pasa todo, no sólo en cuanto a la acción sino también en el interior de una subjetividad que cubre las diversas alternativas del mundo, mientras que los demás no cumplen otro papel que el de sombras que se adecúan a sus necesidades, el de siervos que por naturaleza y sin inquietudes responden al menor estímulo del señor feudal. En esta novela, un solo personaje se le resiste, es un peón traidor que termina por incendiarle la estancia, pero el peón al parecer, no cuenta humanamente, no tiene conflicto ni siquiera el de su traición.

Hay aquí, indudablemente, una conducta de feudatario y, más profundamente, una reacción supuestamente instintiva en virtud de una conciencia de poder que se actualiza en todo momento y por cualquier cosa. De este modo, y entre tantas otras cosas, *Andrés decide* disponer de *Donata*, una chinita que no le interesa ni poco ni mucho. Aburrido, hastiado, sin poder soportar sus propios nervios "gastados" se vuelve a Buenos Aires dejándola embarazada y sintiéndose molesto por sentir que tal vez en ella había algo humanamente interesante que no se atrevía ni podía definir y menos aun aceptar. La trajinada vida de Buenos Aires le depara esos precarios triunfos que siguen marcando su vida de "blasé". Por ver qué pasa, se liga con una soprano italiana, según lo exige la moda de la gente bien de los años 1870 y 80 y repite con ella si.

tuaciones vividas ya muchas veces. Al decidir que harán el amor, *Andrés* la invita a concurrir a un lugar de que dispone para tales efectos. Este es el punto al que quería llegar. De la descripción que hace *Cambaceres* se desprenden algunas consecuencias que me servirán como punto de partida para realizar mi propósito. El lugar es como sigue:

"En la calle de Caseros, frente al ~~zanejado~~ de una quinta, había un casucho de tejas medio en ruinas.

Sobre la madera apolillada de sus ventanas toscas y chicas, se distinguían aún los restos solapados de la pintura colorada del tiempo de Rosas.

Sin salida a la calle, un portón contiguo daba acceso al terreno cercado todo de pared y comunicando con el cual tenía la casa una puerta sola.

Por ella, se entraba a una de las dos únicas habitaciones del frente, cuyo interior hacía contraste con el aspecto miserable que de afuera el edificio presentaba.

Era una sala cuadrada grande, de un lujo fantástico opulento, un lujo a la vez de mundano refinado y de artista caprichoso.

El pie se hundía en una espesa alfombra de Esmirna.

Alrededor, contra las paredes, cubiertas de arriba abajo por viejas tapicerías de seda de la China, varios divanes se veían de un antiguo tejido turco.

Había en medio de la pieza, en mármol de Carrara, un grupo de Júpiter y Leda de tamaño natural.

Acá y allá, sobre pies de onix, otros mármoles, reproducciones de bronceos obscenos de Pompeya, ahnoladones orientales arrojados al azar, sin orden por el suelo, mientras en una alcoba contigua, bajo los pesados pliegues de lampás *vieil or*, la rama se perdía, una cama colchada de raso negro, ancha, baja, blanda.

Al lado, el cuarto de baño al que una puerta secreta practicada junto a la alcoba, conducía, era tapizado de negro todo, como para que resaltara más la blancura de la piel.

Sobre uno de los frentes, un gran tocador de ébano mostraba mil pequeños objetos de *toilettes*: tijeras, pinzas, peines, frascos, filas de capillos de marfil".

Nótese que en el sistema de frases cortas usado por *Cambaceres*, hay sólo tres, tajantes pero de contenido un tanto genérico, destinadas al ex-

terior deleznable, y siete, de contenido muy concreto; al exquisito interior. Al llegar la amante se produce este diálogo:

"—¿Por qué tan lindo aquí y tan feo afuera?"

— Porque es inútil que afuera sepan lo que hay adentro".

Por el tono de seguridad con que responde a la pregunta azorada de su amante, puede pensarse con algún derecho que la oposición tan neta entre el exterior y el interior no es producto de la casualidad sino que ha sido elaborada por *Andrés* en virtud de un criterio estético que, si se tienen en cuenta otros elementos, se convierte rápidamente en vital. (Puede argüirse que el pasaje transcrito es incidental y por eso no compromete totalmente al personaje y menos al autor.) Creo, por el contrario, que si se lo toma como un signo y no se silencian sus implicaciones, se puede llegar a un enfoque de tipo clasista en esta novela de *Cambaceres*, con cierto sabor a tradición literaria posterior.

¿Cuál es la consecuencia, si no el propósito, de presentar esta oposición tan neta entre el exterior y lo interior? En primer lugar, al valerse de esta sorpresa estetizante, el personaje despliega cierta suficiencia en la exhibición de un recurso que se permite sacar de su manga asombrando con el contraste entre la suciedad y la inesperada riqueza a los demás y también, por supuesto a cierta clase de lectores que no tienen por costumbre la práctica de tales antiuonías. La segunda consecuencia, más valiosa, reside en la idea, que surge sola, de que un sitio de objetos ^{exquisitos} es el lugar adecuado para la intimidad, y por extensión, para los sentimientos exquisitos. En cambio, lo visible, lo cotidiano, lo que por el hecho de estar al alcance es compartible, resulta feo, viejo, despreciable, completamente impropio para que se proyecten las bellas cosas del alma. Llevando las similitudes a lo personal, la conclusión es que lo íntimo, lo que se siente como lo mejor de uno mismo, se aloja dentro, donde nadie si no es uno mismo lo ve y tiene conciencia de su existencia y de su valor.

El juego de la hermosa "garçonniere" oculta entre vulgaridades permite establecer un paralelismo que no creo que sea abusivo. El frío exterior de *Andrés*, (cínico y fatigado por razones muy oscuras, capaz de ser despótico y hasta inhumano con los demás, oculta una rica interioridad que terminará por revelarse. *Andrés* actúa lamentablemente en todos los órdenes pero en definitiva podrá transformarse en un padre tierno y devoto como muy pocos hombres son capaces de serlo. Eso estaba

adentro, dormido o anestesiado tal vez, pero existía y los demás no llegaban a verlo a causa de ese exterior tan rugoso y asocial con que siempre se había aparecido.

Interariamente, este recurso de los contrastes proviene del romanticismo pero se transforma cuando pasa por el tamiz naturalista. El naturalismo suele practicar oposiciones muy coloridas pero tiene una particularidad: las oposiciones suelen darse entre elementos explícitos y otros que actúan desde afuera, en forma de conceptos genéricos sobre la vida, o bien como actitudes éticas sobre las que se recorta más nítidamente lo que se ha querido expresar. Ya no es el bien contra el mal, el hombre contra la sociedad sino el mal que es tal porque no deja de estar constantemente referido al bien en que se conoce desde antes y nunca se menciona, el individuo que hace lo que puede en un medio que ya se sabe como es y que, gracias a esas leyes que preceden a la acción relatada, lo muestra con irrefutable veracidad. No todos los clásicos del naturalismo se rigen por la misma conducta, pero casi todos respetan este modo de realizar los contrastes, expresión ésta característica de las contradicciones inherentes a la filosofía de la escuela (exigida por un lado por la novela de las demostraciones científicas y los sueños utópicos y por otro por las flagrantes desdichas de los hombres, sin contar con los confusos conflictos entre lo individual y lo social). El naturalismo en estado puro hace estilística con los contrastes, pero al llegar sus maestros a la madurez se ven obligados a resolver la pugna y decidirse. Zola opta por el socialismo, Huysmans por la religión y el naturalismo pasa a ser un conjunto de fórmulas expresivas pero ya no una escuela de ética militante con su palabra para condenar o regenerar al mundo.

El recurso de los contrastes inmediatos que se encuentra en Cambaceres se dirige a preservar la intimidad dentro de un bello marco inaccesible a la mirada de los curiosos. Digamos que ese deseo, esa tendencia, tiene expresiones más refinadas, rebúscadas tal vez, en un maestro del naturalismo, Huysmans, que en cuanto a actitud frente a la vida no se diferencia en nada, en una primera etapa, de Cambaceres. Huysmans gusta de realizar apartamientos que comprometen la intimidad y la resguardan. *Des Esseintes*, protagonista de *A rebours*, padece a su modo del mismo mal de *Andrés*. Para escapar de dicha dolencia no encuentra otro camino que el de un recogimiento adecuado, plegado a la exquisita naturaleza y exigencia de su alma. Para cumplir con esos re-

querimientos necesita de un marco que es una gran casa dispuesta en sus menores detalles para aliviar sus fatigados nervios del menor contacto con el mundo de las personas. Juegos de luces para no advertir que transcurre el tiempo, juegos de vestidos para no dejar pasar luces extemporáneas, juegos de elementos acústicos para no dejar pasar los sonidos, maravillosos objetos para regalar la vista, etc., hacen que lo único que le queda a *Des Esseintes* es lo más próximo que tiene, es decir su soledad, que se transforma, por la coloración valorativa que le da el riquísimo contorno que ha elegido, en intimidad. La intimidad vivida como real sólo en la medida en que está preservada de contacto implica casi una agresión a la posibilidad de la comunicación humana. Y ello ocurre porque al sustraerse en su intimidad para salvarse, *Des Esseintes* se regala con ella quitándola a los otros que necesitan integrarla aunque más no sea por un mero mecanismo de sociabilidad. Se produce por lo tanto una disociación que busca su signo, su advertencia, en el lujoso marco en que *Des Esseintes* la hace funcionar. Pero a nadie le es posible vivir realmente en tal recogimiento, porque pese a todo se siguen sintiendo celos de la existencia de los otros y no se consigue aniquilarlos verdaderamente. Hay que salir, por lo tanto, de esa casa en la que se está guardado y acercarse a los demás, pero preservando la irreducible separación entre eso que se siente y se vive como único y verdadero, la intimidad, y lo que es útil para estar con los demás, lo que se les debe mostrar. A mi juicio, Huysmans encuentra la conciliación, formulada en estos términos, en la religión, única salida que se le ocurre para seguir permaneciendo aislado al mismo tiempo que está entre los demás.

Pero Cambaceres es un agnóstico, es el autor de un proyecto de ley de separación de la Iglesia y el Estado. Mal puede, por lo tanto, recurrir a la solución religiosa. Tampoco le es dado ser un socialista, no sólo porque posee fortuna y es difícil renunciar a las comodidades que le procura, sino porque —tal vez a causa de su condición de rico propietario— tiene una repugnancia permanente por lo multitudinario, por las groserías del pueblo y de los advenedizos⁽¹⁾.

(1). Es fácil confundir en este sentido opiniones de personajes con opiniones de autor y el arte de Cambaceres nos arrastra a esa ambigüedad, pero tampoco es imposible reconocer ciertas inflexiones que se dan en todas sus novelas como indisensibles componentes de una concepción del mundo. Así, si el hastío es una con-

La salida que ofrece para el caso de *Andrés* se reduce a una mera transformación naturalista que se produce casi independientemente de la voluntad: de pronto *Andrés* siente como real una paternidad que, en la lógica de los caracteres descritos por Cambaceres, debía ser más una prueba de su incapacidad vital que un oculto instinto susceptible de ser asumido claramente y de liquidar el conjunto de disyuntivas a que fatalmente lo llevaban sus negros pensamientos. Por medio de esa hija, *Andrés* empieza a sentir que su realidad está de algún modo en relación con lo que lo rodea, siente como si ya no necesitara abominar de eso para confirmarse. Pero esa conexión es muy precaria. En cierto sentido, vuelve a someterse al fatalismo que antes producía el hastío y que ahora, en un giro bastante arbitrario produce la comunicación. Falta, justamente, el cambio que elimine la connotación fatalista y mejore su actitud frente a la vida. Por eso, porque no hay cambio, sólo atina a suicidarse cuando muere su hija. Y no puede menos que hacerlo porque el pasaje por la "trascendencia" comunicativa no se integró en ningún momento con su "inmanencia" individual.

De este modo, pues, ese capricho "decorativo", que tal vez tenga antecedentes y conseqüentes con otro sentido en la literatura, tiene en Cambaceres cierto sabor de pista para imaginar con qué efecto y por cuáles razones maneja la división entre lo que se ve y lo que es, entre lo aparente y lo real.

Si se observan otras obras de Cambaceres se puede advertir que estas tajantes dicotomías reaparecen en el mismo sentido pero con una formulación desconcertante. En *Silbidos de un vago* ya hay pruebas del gusto por separar lo aparente de lo real y hacer notar que se conocen los dos términos de la ecuación ("— Ve Ud., me preguntó, a ese tipo de plácido rostro, con sus largas patillas peinadas a la inglesa y cuyos grandes ojos azules, dulces y apacibles harían creer en un alma pura...? Si Ud. le raspa un poco la corteza, se encuentra con un hongo, con un apéndice de los que suelen pegarse sin que se sepa cómo, un in-

notación de *Andrés* no atribuible —con razón— a Cambaceres, el ridículo proceder de otros personajes secundarios (el marido de la soprano, por ejemplo) si lo es, porque siempre proviene de una condición, y no de una situación, perteneciendo, además, al elenco de conceptos que se pueden tener sobre el funcionamiento de una sociedad.

jerto de yuyo venenoso importado..."). Lo que aquí es incidental se convierte en tesis en su última novela, *En la Sangre*, en la cual casi inmediatamente se ve que lo interior es todo lo contrario de lo exterior y que lo visible es un flagrante atentado contra la realidad de lo que no se ve. La historia es la del hijo de un tachero italiano, *Genaro*, que a fuerza de intrigas y de deshonestidades llega a posiciones materiales importantes y hasta a ser aceptado, por manejos inescrupulosos, en una familia de pro de nuestra sociedad. Cambaceres detesta a su personaje y le tiende la celada de una enorme ambición para que se vea, o por lo menos para que lo vea *Máxima*, su mujer, cuál es la realidad de su alma. Pero es difícil para los demás advertir qué hay dentro de esa persona que se presenta tan homogéneamente ante los demás. Precisamente, gracias al contraste, Cambaceres intenta una denuncia, asume la función de espejo y de reacción higiénica de la sociedad mostrando el caso de la peridia antisocial de los advenedizos. Sólo en dos momentos de la novela hay integración entre lo aparente y lo real: al comienzo cuando se describe la tachería y se hace referencia a las cualidades morales del viejo italiano ("Dos hileras de cuarto de pared de tabla y techo de cine, semejantes a los nichos de algún inmenso palomar, bordeaban el patio angosto y largo.

Acá y allá entre las basuras del suelo, inmundo, ardía el fuego de un brasero, humeaba una olla, chirriaba la grasa de un sartén...

Un grito salió, se oyó, repercutió seguido de otros atroces, desgarradores al abrirla (la puerta).

Mudo y como ajeno al cuadro que presenciaban sus ojos, dejóse estar el hombre, inmóvil un instante.

Luego, arrugando el entrecejo y barboteando una blasfemia, volvió la espalda, echó mano de una caja de herramientas, alzó un banco y, sentado junto a la puerta, afuera, púsose a trabajar tranquilamente, dio comienzo a cambiar el fondo roto de un balde") y al final cuando la mujer le dice que es cobarde y *Genaro* se comporta como tal ("—Matarte tú?... no eres capaz... los cobardes no se matan!...")

y arrojándose sobre ella y arrancándola del lecho y, por el suelo a tirones, haciéndola rodar, dejó estampados los cinco dedos de su mano en las carnes de su mujer"). Salvo estos dos reordenamientos, en el resto

de esta novela la verdad sobre lo que es *Genaro* sólo la conocen el propio *Genaro* y Cambaceres, que no nos ahorra truculencias en la conocida forma de contrastes (2).

La diferencia con *Sin rumbo* reside en que aquí lo aparente es exquisito, o por lo menos forzosamente normal, mientras que lo real es sórdido e irremediabilmente marcado por las leyes de la herencia tan caras a los naturalistas. (El propósito de aplicar dichas leyes no es el de Zola, que quería convertir la novela en una ciencia destinada a actuar sobre la realidad.) Cambaceres se vale de este mito naturalista para expresar su xenofobia o, por lo menos, su fastidio por la presencia y la actitud de los extranjeros con los que debía cruzarse por la calle.

Puesto que las oposiciones son tan frecuentes y tan fuertes en las novelas de Cambaceres, y se dan en planos tan diferentes, aquel capricho decorativo que parecía incidental cobra una nueva significación. Ya no parece tan arbitrario tomarlo como punto de partida y lo que es más interesante y que facilita las cosas es el hecho de que Cambaceres, pese a que se va transformando de "chroniqueur" en "novelista" (3), no pierde por eso una espontaneidad básica, es decir que no obstante los supuestos naturalistas se maneja sin una preparación ideológica especial, sin una intención que supere o ahonde voluntariamente los condicionantes activos de su época y su medio. Si menciona ciertos conceptos o valoraciones o postula una moral frente a la vida es porque se vale simplemente de lo que tiene a mano, lo cual le confiere una innegable importancia documental y una expresividad muy veloz. En virtud de ese empleo desenfadado y libre de elementos formales o ideológicos, su obra muestra el funcionamiento de una filosofía de paterni-

(2) En *Silbidos de un vago* aparece un personaje integrado del mismo modo que el padre de *Genaro*, por lo sórdido y lo negativo, y ahí no hay diferencia entre el exterior y el interior. Pero si valen como personajes es sospechosa la unilateralidad con que los enjuicia o los niega. Son una unidad, es cierto, pero no cuentan, son marginales y despreciables y nada puede esperarse de ellos. Es lo otro lo que le importa.

(3) En un ensayo de próxima aparición sobre Cambaceres, David Viñas señala la libertad que hay entre el contenido de sus novelas y su actitud como escritor. A partir de *Sin rumbo* es ya el novelista que trata de objetivarse y se plantea una estructura de trabajo, con acciones encadenadas. En *Pot-pourri*, por el contrario, es el habilidoso "Censeur" que se distrae y divierte con relatos que fluyen sin ningún rigor de sus labios.

lismo terrateniente, vinculada, como es natural, a esa expresión clasista que, a mi juicio, se manifiesta parcialmente en el gusto por las oposiciones y la inconciliable escisión entre lo aparente y lo real, lo individual y lo colectivo, la intimidad y lo que se da, etc.

Una de las formas más evidentes de la expresión de esa filosofía feudal reside en el modo de comprender la vinculación con la realidad, en el modo de interpretar la conexión con los otros. En otros niveles, el problema es el de la inmersión de lo individual en lo colectivo y de las relaciones que pueden establecerse entre ambos términos. Plantear dicho problema como una escisión irreductible supone una conciencia para la cual lo individual está dado, viene dado esencialmente, y no es posible ni concebible su modificación por la acción de otras individualidades o del medio. Como resultado de esa creencia, se produce un abroquelamiento de lo individual, se crea un organismo de defensa que se refugia necesariamente en la conducta, entendida como aquel aspecto de uno que se toca con lo colectivo y debe soportar el desgaste. Es lo que se muestra, por lo tanto, y es una de las consecuencias de la instrumentación de lo individual puesto que sirve para preservarlo de un contacto que se vive como deletéreo o por lo menos peligroso. Y esta mentalidad no concibe otro tipo de recursos para entender las relaciones o las personas. De ahí el permanente juzgamiento de la realidad y su rechazo en los personajes y los relatores de Cambaceres que, volviendo a nuestro punto de arranque, guarda toda riqueza en el interior de una casa derruida y toda miseria en el interior de un hombre de apariencia pasablemente digna.

Digamos, de paso, que en el caso de *Andrés*, su reserva le sirve para dar, para retribuir, no sólo porque siempre está colocado en esa tesitura sino porque en efecto es el patrón, lo cual debería entenderse como una situación transitoria y no esencial frente a la cual la opción es posible y no totalmente fatal en un sentido o en otro. Pero *Andrés* obra tanto como patrón y se compenetra tanto del espíritu de la propiedad y del mando que la situación se convierte en condición, en ningún momento discutida por él ni por los demás que contribuyen así a confirmarla su particular filosofía de la vida. *Andrés* da, entrega cosas, lo cual le sirve para inmovilizar en la necesaria aceptación a los destinatarios de sus dones. Como ese entregar no se complementa con la entrega de sí mismo, surge claramente que lo hace no por generosidad sino para defenderse hábilmente de cualquier posibilidad de comunicación. Tie-

ne inmóviles a los demás no los deja penetrar y, consecuentemente, puede juzgarlos sin riesgo ni compromiso, extrayendo conclusiones muy generales que, naturalmente, no lo tocan, gracias a su enérgica voluntad de no ser tocado ni aun por sí mismo, aunque parezca reivindicar este último derecho. (Al guardarse así, al no darse, su conducta se reúne con su condición de propietario y se convierte en su expresión. Por eso, *Andrés* encarna muy bien una expresión clasista burguesa que encuentra en lo individual una justificación histórica de su predominio.) Ese sentimiento de poder es también el temor a que caduque: Sus dos caras conviven y explican, en lo político, la aparente contradicción entre cierta actitud liberal y una irreprimible inclinación a la represión y a la violencia. Pero sin llegar a ésta, engendra una prevención que empieza por formularse por medio de un dualismo descomprometedor que pretende negar la necesidad de una integración no compulsiva ni adulterante de lo individual y lo colectivo.

Sería tal vez un poco abigarrado hacer aquí el análisis del sentimiento de clase de la burguesía. También sería oportuno —para comprender cómo puede expresarse en la literatura y cómo los conceptos de que se vale para guardar coherencia trascienden al plano estético, si no totalmente por lo menos en la medida en que hay una identificación placentera que proviene del reconocimiento. Pero esos análisis están hechos ya, y es casi un lugar común afirmar la existencia de claras relaciones entre la literatura y los sentimientos o los ideales de vida de las clases sociales. Para los objetivos de este trabajo, podemos decir que la creencia en lo individual como opuesto a lo colectivo y esa dualidad inconciliable entre lo exterior y lo interior resuelta solamente en la conciencia individual, son excrecencias de una mentalidad de poseedores, de consumidores puros, mentalidad que caracteriza una línea de nuestra literatura vinculada a los ideales que para el país impuso y sostiene la oligarquía nativa autoconvencida de representar más fielmente que nadie el modo de ser nacional ⁽⁴⁾.

(4) Cambaceres debe ser uno de los escritores argentinos en quienes con menor esfuerzo se hace evidente su sentimiento de clase. Debemos agradecerle que nos lo haya transmitido en estado puro y alegremente sin ocuparse de disfrazarlo mediante abstracciones o extremosas consideraciones éticas. La etapa liberal de su clase lo llevaba a esa actitud despreocupada. Sea como fuera su lectura es limpia y clara.

El dualismo juega en el plano literario de esta manera: eso feo, insignificante de lo exterior, eso vacío que no es más que un punto de contacto con las restantes manifestaciones exteriores pero que nunca es lo verdadero, oculta una gran riqueza interior que se reserva o sigue guardada y que en el plano de la conciencia implica la afirmación de una existencia que no trasciende por su propio impulso pero que necesita ser penetrada, que exige la penetración. No muchos pueden llegar hasta ella justamente porque ese exterior no es sólo un recipiente sino que ejerce sobre los demás cierta represión, sirve de barrera para la penetración. No obstante, hay quien llega. Es el novelista que olvidando que fue el mismo quien separó los términos parece sentirse un triunfador porque los abarea. Inocentemente, el novelista pretende para sí una comodidad en la comprensión de ambos polos de la dualidad, como si fuera el único mecanismo puesto en juego para captar las contradicciones o la oposición entre apariencia y realidad. Con la misma inocencia, deja de lado la circunstancia de que tal dualismo no es una verdad indiscutible, y no se preocupa por determinar la repercusión que puede tener en él el hecho de que las cosas se presenten supuestamente escindidas, lo cual literariamente podría tener algún interés.

Cambaceres, con todo, es espontáneo y los que podemos reconocer como preconceptos provienen de un equilibrio social en el cual la burguesía, o la oligarquía, está en pleno ascenso y las restantes clases empiezan apenas a adquirir consistencia. Sin embargo, parece haber tenido la intuición de que el equilibrio podría romperse por crecimiento de un sector ⁽⁵⁾ y decadencia del otro y es eso lo que con cierto resentimiento trata de expresar en *En la Sangre*, donde, al mismo tiempo que el hijo del inmigrante escala posiciones gracias a malas artes, la vieja familia patricia se descalabra gracias a un lamentable fatalismo, a una decadencia que no se inserta en hecho atribuibles a ninguna responsabilidad. En cambio, no puede decirse lo mismo de otros escritores que lo suceden, como Enrique Larreta, por ejemplo, que conserva el gran tono

(5) La xenofobia obedece a un temor de clase, pero se ignora como tal. El extranjero debería no molestar al xenóforo en tanto es mera competencia dentro de una misma estructura. Pero el extranjero es amenazante porque no responde a esa necesidad de respeto. Luego, se lo culpa de vicios, de taras consustanciales, se habla de su inferioridad y se lo desprecia.

oligárquico y burgués bajo una cobertura hispanizante, entendida como un desafío a los nuevos modos de vida que lo van cercando y que muy probablemente trata de negar. En Larreta si hay una elección consciente y de la cual es personalmente responsable porque la realidad que él conoce, transformada y perfilada luego de cumplirse un importante proceso social y cultural, le pone al alcance de la mano una posibilidad más interesante que la melancólica misión de conservar formas de vida caducas y sus correspondientes filosofías.

He mencionado a Larreta porque es bien conocido como gran burgués terrateniente, aristocrático y reservado, y porque paralelamente, en sus obras se complace en trabajar con esencias, con irreducibles que oponen a la carnalidad del mundo y que constituyen la materia más importante de sus libros. Además, me ha llamado la atención que en su novela de la pampa, *Zogobi*, utiliza un recurso muy parecido al que me ha servido de partida para este análisis en *Sin Rumbo* y mediante el cual concede valor también al adentro y al afuera como oposición significativa. En pocas palabras se trata de lo siguiente. Federico (*Zogobi*) tiene una amante extranjera. Para sus encuentros clandestinos ella le encarga que haga acomodar a la medida del amor un rancho abandonado desde hace mucho tiempo, y en el cual, seguramente, nadie los sorprenderá ni molestará. Federico lo hace con este resultado:

"Federico restauró y aderezó la tapera conservando en su interior el sello genuino, sin quitarle por fuera su misterio de choza abandonada".

Recordemos, de paso, que *Federico* es un Ahumada, remoto pariente de aquel *Don Rumbo* y que lleva en sus venas importante sangre del país. A causa de su culpable amor por una extranjera y confundido por las sombras, Federico mata a Lucía, su amada perfecta, justificando con ese crimen el apelativo que Larreta le ha adjudicado y que significa un llamado al destino. Como puede verse, es más o menos el esquema cultural que en Cambaceres está a lo largo de todas sus obras sólo que aquí está reunido en una sola novela con similares recursos narrativos. La doble vida, la extranjera, la apariencia, la familia linajuda y melancólica, el fatigado gustador de París, el recogimiento, etc. se distribuyen estratégicamente y conviven en esta particular imagen de la pampa.

Esta línea ideológica y formal no termina en Larreta. En la medida en que haya escritores que hagan suyo ese penoso estado de ánimo

de una clase tan a la defensiva seguirán produciéndose obras que inventarán los matices de su fortuna sobre la sorpresa de los contrastes formales que expresan un dualismo en lo filosófico y una falta de integración en lo psicológico y en lo social. Esos matices podrán variar y llegar a conseguir maneras novedosas pero en el fondo lo vigente, lo que empuja la formulación de la obra, es el deseo de hacer perdurar valores de clase y, por lo tanto, el poder o la preeminencia de las mismas.

Otro escritor en quien la disociación se manifiesta más sutilmente es Eduardo Mallea. Si recordamos su novela *Todo verdor perecerá*, veremos que las oposiciones juegan entre los hechos exteriores de la vida de una mujer insignificante, o por lo menos que no engendran consecuencias insuperables, y el tejido de profundas significaciones que se da en su interior, apenas sugerido por una prosa densa e inanimada que ahoga al lector y lo lleva a regiones que se supone están impregnadas de metafísica. No es liviana la lectura de esta obra, que hace vacilar al lector entre extremos absolutamente contradictorios conjugados sólo en la conclusión que se nos presenta casi como irremediable: aquí hay un fondo riquísimo y se están queriendo decir cosas muy importantes. De este modo, esa vida que transcurre sin mayores hechos oculta no ya el torbellino de necesidades y de angustias que podrían configurar una imagen de represión, una imagen de un espíritu que padece su desintegración, sino un mundo de esencias, lo verdadero, aquello que designa al ser humano por completo y que es muy difícil descubrir porque lo que se ve es insuficiente y no sirve para llegar más adentro. Así, otra vez, aparece mostrada una separación entre lo aparente y lo real pero no para indicarla como una fractura sino como algo que es indivisible e inseparable de la naturaleza humana.

En esta novela y en otras, el aislamiento no es sólo un motivo de desdicha o la manifestación de una imposibilidad que pueda darse en el plano psicológico, sino la consagración de la incomunicación como estructura básica, que los hechos de afuera se limitan a confirmar, ya sea porque no son todo lo eficaces que ese complejo interior reclama para su revelación y satisfacción, ya sea porque no tienen respeto por ese complejo interior. Pero Mallea no se ha quedado en el hallazgo de esta nueva forma de oposición entre lo de afuera y lo de adentro. Lo ha llevado hasta razonar, en idénticos términos, sobre la naturaleza del país mismo, hasta el punto de acuñar fórmulas que valen en sí y definen claramente

su pensamiento. Ha hablado de la Argentina visible y la Argentina invisible, siendo esta última la real, la sólida, por debajo de la otra que la cubre y la tergiversa mediante esa deleznable conspiración de realidades accidentales y transitorias que no dejan aparecer la verdadera realidad. El mundo de apariencias nos enferma de ilegitimidad; la Argentina visible es una desfiguración; el mundo de esencias, nos da una visión de autenticidad: la Argentina invisible es un destino. No debe creerse que la Argentina invisible no se manifiesta nunca: lo hace de vez en cuando a través de ciertos personajes de Mallea, que transportan los signos exteriores, completamente sutiles, de esa realidad tan honda de la que parecen estar informados. A todo esto, conviene recordar que las esencias, que suelen no distinguirse a primera vista, que configuran la invisibilidad de la Argentina, son los viejos e inmóviles elementos coloniales: el hispanismo, la religión, el vegetalismo, el telurismo, etc. lo cual se traduce en lenguaje económico en formas arcaicas de explotación y en lo social en el fatalismo de la sujeción de una clase social a otras. En cuanto a los elementos que coloran la Argentina visible y provocan ese abismo con lo verdadero, son la invasión extranjera, la irreligiosidad de las masas, la proletarización del pueblo, el mayor reparto de los bienes culturales, y en consecuencia, el rebajamiento y la caída de las élites.

Mallea le ha dado a esta empresa de encapsulamiento de la realidad en dos zonas que no se tocan una dimensión sociológica plagada de aproximaciones metafísicas. En uno y otro plano se conduce como en el psicológico y en conjunto muestra mucho menos una angustia que un modo de entender la realidad no muy difícilmente fiable. Pero ésta no es una mera conjetura proveniente de frases aisladas y del conocimiento de sus opiniones personales. Los diversos elementos que componen sus novelas se dejan penetrar por el análisis y muestran al hombre que los utilizó para expresar un sentido del mundo (6). Tampoco puede decirse que sea último de la línea o que no tenga discípulos. Valga aquí lo que dije más arriba acerca de los ideales que necesita defender la burguesía nacional, muy confundida con la oligarquía tradicional argentina, para suponer que se necesitarán muchos años y muchas transformaciones de

(6) Véase la nota de León Bozitchner, publicada en *Contorno*, Nº 5-6, *Comunicación y servidumbre*: Mallea.

la conciencia colectiva para que carezca de sentido reivindicar lo que ya para nuestras conciencias contemporáneas es una monstruosa desintegración.

Un último rasgo: nadie ignora que establecer y defender esas oposiciones en un sentido metafísico y psicológico, aún por medio de la inocente —o pretendidamente inocente— libertad literaria, implica un deseo de preservar las esencias en virtud de que se siente ya que esas esencias están destituidas en toda pretensión de erigirlas como existentes antes y después o más allá de la existencia misma. Empeñarse en no encontrar la unidad, en aislar lo individual de lo social, en oponer lo aparente a lo real, es casi una apelación a la muerte por que se niega e inmoviliza a quienes viven la unidad y se realizan en ella, a quienes intentan la comunicación y la transformación de sí mismos y del tipo de vida en el cual están inmersos.

